

En la literatura, la representación de la "realidad" supone una construcción artificial. Las concepciones teóricas de autores como Jakobson, Greimas, Valéry, entre otros, se incluyen en las discusiones sobre el "realismo" en la literatura. Los estudiosos del tema intentaron buscar criterios formales específicos para explicar cómo funciona el concepto del "realismo" en la literatura, pero la complejidad de este concepto hizo aún más difícil la tarea.

Recordemos el enfoque de Aristóteles sobre la mimesis: la mimesis se desarrolla en el sentido de una copia de la realidad, pero a partir de la mediación de los posibles. Es decir, no se produce un registro directo de la realidad sino una elección o "recorte" de los posibles de la vida. En este proceso de poner en texto la realidad o "textualizar lo real", se recurre a "lo verosímil" como principio de naturalización de la representación textual de los posibles. "Lo verosímil" representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales autorizados por los discursos anteriores, y de esta manera, está ligado a la concepción del discurso.

Según Metz (1), la palabra *vero-símil* significa algo que no es lo verdadero pero que no es demasiado diferente. Es por ello que "lo verosímil" sin ser verdadero es el discurso que se asemeja "al discurso que se asemeja a lo 'real'". Desde esta perspectiva, Hamon (2) define la verosimilitud:

"[...] como un código ideológico y retórico común al emisor y receptor, que asegura pues la legibilidad del mensaje por las referencias implícitas o explícitas a un sistema de valores institucionalizados (extra-texto) que ocupan el lugar de lo 'real'".

En un texto "lo verosímil" se presenta como una construcción o simulacro de ciertas marcas textuales que posibilitan el reconocimiento de lo que Barthes denomina "el efecto de realidad". Este efecto se construye desde la ilusión referencial que se logra a partir de los detalles que son huellas descriptivas que denotan "lo real" en el texto. Los niveles de descripción presentes en un texto aseguran su credibilidad y su cohesión interna (3), autenticando la información que se da en el texto a partir de una intención referencial que involucra al lector. Así, autor y lector participan de un "pacto" mediante el cual el texto resulta creíble y puede ser aceptado como verdadero.

En todos los casos, el texto se vuelve legible en la medida en que se pone en relación con un tipo de discurso o modelo cultural y literario, que constituye su fuente de significado y coherencia. El texto se ubica en el marco de "lo verosímil" por la interacción de varios factores que corresponden a la vez a dos órdenes: un orden interno o intratextual y un orden externo o extratextual. Hamon (4) es quien observa que la legibilidad de un texto se logra en función de dos órdenes, y lo explica de la siguiente manera:

"[...] [un] orden interno (ligado a la materialidad tipográfica y a la gramaticalidad del mensaje) y de [un] orden externo (no propios del mensaje), es decir, al mismo tiempo, de la coherencia lógico-lingüística del texto en todos sus niveles (respecto a reglas de concordancia, de rección, de restricciones semánticas selectivas, reglas de anaforización y de sustitución, no perturbación de los esquemas discursivos y narrativos, ausencia de elipsis, etc.); de su homogeneidad y de su autonomía como enunciado diferido y escrito (no intrusión de la instancia de enunciación), de su estabilidad tipográfica (orden de lectura, tamaño de los caracteres de la impresión...), y del respeto a ciertos subcódigos culturales que definen una aceptabilidad (la conformidad al género, la verosimilitud, el antropomorfismo de los actantes, el antropocentrismo de un "héroe" aceptable, etc.)".

En el primer orden que mencionamos, orden interno o intratextual, algunos de los elementos que producen el efecto de lo real "verosimilizando" el texto son: las referencias espaciales y temporales, y las construcciones de los personajes y sus transformaciones posibles a partir de los valores que entran en relación con ellos en sus universos narrativos. En el segundo orden, externo o extratextual, encontramos las citas de autoridad, las relaciones de semejanza y/o diferencia con otros textos a partir de la reiteración de elementos presentes que pueden provenir de las tradiciones culturales o las convenciones de género.

Ahora bien, considerando esta revisión teórica, nuestro interés es trabajar de qué manera "la ficción de oralidad" entendida como "la ilusión de lo real" atraviesa la narrativa del escritor mexicano Juan Rulfo (1917–1986). El modelo discursivo de la oralidad se incorpora al discurso literario como "intertexto" (5) a través de una serie de recursos estudiados como elementos de orden interno según la clasificación de Hamon. Retomaremos oportunamente aquellos elementos teóricos que nos sean de utilidad para el análisis de algunos de los cuentos de *El Llano en Llamas* (1953).

En nuestra opinión, la ficción de oralidad en los cuentos rulfianos se construye desde la creación de los personajes, la construcción del ambiente y la adecuación del lenguaje (6). A modo de introducción, antes del análisis de los cuentos, hacemos

referencia al contexto político-social, porque constituye la realidad local de las historias que se narran en la obra de Rulfo.

1. El "Llano" de Rulfo

El libro de cuentos *El Llano en Llamas* guarda estrecha relación con el México de la infancia de su autor. La matriz narrativa de la obra de Rulfo es la rebelión cristera que fue una guerra (1926–1928) que se desarrolló en los estados de Jalisco, Colima, Michoacán, Nayarit, Zacatecas y Guanajuato en contra del gobierno federal. Rulfo elige como escenario para sus cuentos: su Jalisco natal, una región en la que hubo dominio cristero, y sus personajes son militantes de Cristo Rey. En los textos encontramos una crítica a la política del gobierno y a las formas de vida que la revolución cristera llevó a la superficie a través de situaciones límites "vividitas" por sus personajes.

Rulfo construye una imagen literaria que tiene filiación con los últimos años de la Revolución Mexicana incluido el levantamiento popular impulsado por la iglesia para recuperar lo perdido durante el proceso revolucionario y la Constitución de 1917. Los cristeros estaban en desacuerdo con un decreto promulgado durante el período presidencial de Calles, que aplicaba un artículo de la Constitución de 1917 en donde se hacía explícita la prohibición para los curas de hacer política en las administraciones públicas, la limitación de un número de curas para cada pueblo según la cantidad de habitantes, y que la propiedad de las iglesias quedaba en manos del Estado.

La escritura de Rulfo se vincula con una realidad que es fiel a la voz del pueblo, a una voz soterrada de un México que se empobrece cada vez más. Sin embargo, la obra "no es más que una transposición literaria de los hechos de su conciencia" (7), así lo expresó el propio Rulfo en una de sus muchas entrevistas. El autor intenta mantener el equilibrio en su escritura para expresar la tensión entre un mundo subjetivo e interior: el mundo rural (con el que se identifica Rulfo), y un mundo objetivo y exterior: el mundo de los políticos, los que manejan el destino de los mexicanos. Por ello, es clave entender la oralidad como "intertexto" en la elaboración y en la narración de los cuentos ya que podemos encontrar en el tejido narrativo de cada uno de ellos las prácticas orales de todo un pueblo.

Rulfo proporciona a cada cuento su "andadura" y su "respiración" mediante la interpretación de la existencia jalisciense. Las voces de los personajes son voces que gritan la injusticia social, la falta de un proyecto educativo coherente, y las frustrantes políticas agrarias. El autor profundiza conflictos locales que se traducen en la búsqueda del *ser* mexicano, a partir de replantear la condición humana universal con el objetivo de entender al hombre y a la sociedad. La prosa de Rulfo "vive y crea desde dentro" de una realidad, a la vez, universal y moderna, tradicional y mexicana.

2.1. La creación de los personajes

En el momento de creación de los personajes, Rulfo se concentra en el hombre criollo y mestizo del sur de Jalisco que pertenece a la comunidad rural. El autor rescata los relatos de estos hombres, que son decires orales en un castellano campesino, mezclado con lenguas indígenas. En la mayoría de los casos, los decires orales son monólogos que en boca de los personajes, son fragmentos "copiados" de la realidad. Hamon (8) explica al respecto, que desde un discurso "horizontalizado", es decir que tiende al monólogo, deriva "la cubierta estilística del discurso realista".

A Rulfo le interesa la manera en la que el mundo rural se enfrenta a la opresión y se defiende de ella; por lo que sus personajes son "héroes" trágicos, sufrientes, que muestran aspectos terribles de su existencia –todas las flaquezas del *ser* humano–, pero, a la vez, se caracterizan por su fuerza desafiante ante la opresión y la muerte. En "¡Diles que no me maten!", el personaje Juvencio Nava llega al extremo de la degradación para pedir misericordia y evitar que lo fusilen, sin embargo, este personaje no tuvo piedad cuando mató a machetazos a su compadre Don Lupe Terreros quien estuvo agonizando antes de morir:

"...Diles que tengan tantita lástima de mí [...]"

"[...] ya no valgo nada. No tardaré en morirme solito, derregado de viejo

¡No me mates! ¡Diles que no me maten!" (9).

En "No oyes ladrar los perros" hay una relación dolorosa entre padre e hijo. El hijo es un sinvergüenza, según los dichos del padre, pero, a pesar de esto, el padre se enfrenta a cualquier sufrimiento para llevar a su hijo a Tonaya para que vea a un doctor:

"[...] a usted no le debo más que puras dificultades,

puras mortificaciones, puras vergüenzas...

y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos" (10).

El "héroe" y el "viajero" son figuras importantes porque otorgan la legibilidad que se requiere en un relato que pretende ser realista. Según Hamon (11), el héroe es quien recibe un nombre, cualidades morales o psicológicas valorizadas por la cultura; y el viajero, como testigo, es quien interviene para garantizar lo que se dice en el relato. Estas dos figuras las podemos encontrar en los cuentos de Rulfo, garantizando la visión de la realidad textual que se pretende recrear.

El realismo en la narrativa rulfiana se construye al ficcionalizar la visión de realidad que tiene el autor, quien recrea la realidad a partir de una imaginada. Rulfo rechaza el realismo documental, se limita a la creación artística para lograr entender al hombre y a la sociedad en la que vive. La intención de Rulfo es reivindicar lo nativo desde procesos estéticos diferentes para lo cual mantiene una distancia con la narrativa criollista tradicional. El autor va a prescindir del narrador omnisciente para elegir aquel narrador que narra desde el interior de su mundo, usando sus propios valores como marco referencial.

Los personajes tienen “vida y lengua” propias, creando un lenguaje literario nuevo que finge ser lenguaje hablado, y que da lugar a las experiencias y a la visión de los personajes que parecieran intervenir modificando los acontecimientos que están por ocurrir. Hamon (12) señala que: “El efecto de lo real no es pues más que el reconocimiento eufórico de un cierto léxico por parte del lector”.

En “El Llano en Llamas”, el narrador-protagonista nos revela lo que sucede desde una visión distorsionada de la realidad:

“Sentíamos las balas pajueleándonos los talones, como si hubiéramos caído sobre un enjambre de chapulines [...]
Ellos seguían disparando [...]”

“Fue como si nos fusilaran... la matazón fue grande” (13).

El Pichón, el personaje que narra la historia en este cuento, nos “habla” del enfrentamiento con los federales, y muestra su perfil de bandido que roba muchachas. El personaje es encarcelado por robar y no por matar federales, a quienes les hacían dar un “respingo de la vida a la muerte sin que apenas se dieran cuenta”. Rulfo pone énfasis en el robo y le quita la responsabilidad de los actos cometidos al personaje narrador, minimizando su actuación en la revuelta y reconociendo solamente “la mala costumbre” de robar muchachas. La naturalidad con la que el personaje, el Pichón, asume el robo de muchachas, se ve alterada ante la toma de conciencia del personaje que se transmite en un gesto al final del cuento: al bajar la cabeza ante su hijo que es “igualito” a él hasta en la mirada pero no es ni bandido ni asesino.

En este cuento, como en otros, se observa como el “intertexto” oralidad que planteábamos como presente en el tejido narrativo, cobra importancia al ver que los personajes no sólo se comunican con palabras, sino también con gestos, miradas y silencios, propios de las prácticas orales. Encontramos entonces lo que Hamon (14) llama “cadenas regresivas y verosimilizantes”, ya que un “decir” supone un “querer decir” y una “mirada” supone un “querer mirar”. Los personajes dejan de ser unidimensionales, planos, y se asemejan en complejidad a los hombres. La forma de hablar de los personajes en cada uno de los relatos, de alguna manera, los “humaniza” con matices propios de la oralidad.

En “La cuesta de las comadres”, el “yo” protagonista, es un personaje múltiple, escindido, que ha robado y matado. Es un criminal, pero tiene un comportamiento que se mueve en una zona gris entre la responsabilidad y la irresponsabilidad. El protagonista de “En la madrugada”, es otro personaje pendular que va entre la defensa y la indefensa de su crimen: “Que dizque yo lo maté. Bien pudo ser” (15).

Todos los personajes rulfianos son ambiguos, reaccionan, como lo harían los campesinos ignorantes en situaciones límites, a veces, con inconsciencia, otras, con temor o rudeza, pero la perfecta compenetración de los personajes con lo narrado parece no exigir aclaración alguna. Aunque estos personajes están insertos en un espacio ficcionalizado en el cual son aparentemente escuchados, son voces que pertenecen a sujetos que en la realidad mexicana no son escuchados porque están en una posición – un lugar de enunciación– marginal.

2.2. La construcción del ambiente

El escenario en los cuentos es el campo jalisciense, el “llano”, la llanura de tierras infértiles con pueblos casi fantasmales. El paisaje se presenta desolado como consecuencia de las condiciones socio-económicas en las que quedó el pueblo mexicano luego de la Revolución. Rulfo deja entrever en el habla popular de los personajes campesinos las razones por las cuales los pueblos están deshabitados, por la orfandad de la gente, y por la pobreza de estos lugares que tienen como constantes la soledad y la muerte. El medio en el que se mueven los personajes, es el mundo rural, un mundo lleno de desesperanza por los efectos negativos de la situación política que afectó gravemente al campesinado.

En “Nos han dado la tierra”, Rulfo muestra las fallas del sistema de reparto de tierras que perjudica a los pobres campesinos. El autor deja a sus personajes responder sobre el tema y confrontarse con la idea de la “nada”, que es la idea de recibir una “tierra dura”. Los personajes saben que: “no se puede contra lo que no se puede”. La tierra que el gobierno le ha dado al pueblo es un árido desierto en donde no crece nada; es una tierra “deslavada”. La cuestión de la tierra tiene una connotación doble para los campesinos, personajes sencillos, pueblerinos: la tierra no sólo es un modo de vida, una posibilidad de sobrevivir, sino que forma parte de su propio *ser*. En “Nos han dado la tierra”, se menciona la importancia de la tierra:

“Conforme bajamos, la tierra se hace buena. Sube polvo
pero nos gusta llenarnos de polvo. Nos gusta. Después de venir

pisando la dureza del Llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra” (16).

En los cuentos de Rulfo se da una simbiosis entre el hombre y el medio –el lugar de procedencia–. El lugar forma parte de la vida que actúa en el hombre desde adentro en todos los momentos de su vida e inclusive antes de nacer. En “Luvina” se puede observar esta relación hombre-medio: “[...] en Luvina sólo viven los puros viejos y los que todavía no han nacido...” (17). La voz que narra cuenta cómo es Luvina, una tierra empinada y seca, en donde todo dura una eternidad. Cuando los habitantes se encuentran allí, pierden la noción del tiempo porque el hombre forma un todo con la tierra. Luvina es un “purgatorio”, un lugar moribundo. Esta idea de “purgatorio” se convierte en la idea preferida de Rulfo, que la traslada como una metáfora a todos sus cuentos. Rulfo deja entrever en sus historias una mezcla precisa entre polvo/sangre, tierra/muerte, piedra/desolación, que contribuye a consolidar la idea de “purgatorio”.

El autor pone en juego sus estrategias textuales, para lograr que la oralidad como “intertexto” atraviese cada uno de los cuentos por medio de un discurso irónico –en algunos casos– de un sector marginado del pueblo mexicano:

“¿Dices que el gobierno nos ayudará, profesor?

¿Tú no conoces al gobierno?... nosotros lo conocemos...

De lo que no sabemos nada es de la madre del gobierno” (18).

Rulfo permite que hablen las voces que no se escuchan las de los campesinos que ocupan espacios ignorados o censurados, profundizando en el “yo” individual de cada uno de los personajes la penosa realidad. En “Paso del Norte”, el protagonista se encuentra en una situación difícil porque no tiene qué comer, entonces encomienda su familia a su padre para poder ir a buscar un sustento para darle a su familia. Pero la relación entre padre e hijo no es buena, se recriminan mutuamente la falta de interés y de responsabilidad familiar. La conflictiva relación entre padre e hijo se repite en otros cuentos, aunque el nexo común es siempre la pobreza.

En “La noche que lo dejaron solo” el protagonista se duerme y queda rezagado en el camino. Cuando despierta, descubre que su tío Tanis y su tío Librado fueron colgados por las fuerzas federales. Los soldados esperaban a tres cristeros pero como no llegaban, deciden que: “si no vienen de hoy a mañana, acabamos con el primero que pase y así se cumplirán las órdenes” (19). Así, Tanis y Librado fueron colgados sin haber cometido delito alguno. La muerte de un hombre parece no significar nada en el ambiente hostil que se recrea en los cuentos, puesto que se llega al extremo de matar a un hombre por otro.

La narrativa de Rulfo destruye la visión épica de la Revolución, evita la glorificación de la fuerza bruta y logra ahondar en la psique individual. Estas características las podemos observar en “La noche que lo dejaron solo”, en donde el personaje Feliciano Ruelas, sobreviviente de un grupo, debe esperar que pase el peligro:

[...] a que se le calmara el bullicio que sentía cosquillearle el estómago. Luego sorbió tantito aire como si se fuera a zambullir en el agua y, agazapado hasta arrastrarse por el suelo, se fue caminando, empujando el cuerpo con las manos [...]” (20).

Este personaje, al igual que otros en los cuentos, se caracteriza por tener un discurso “serio”, trágico, ya que debe enfrentarse a situaciones que ponen en peligro la vida. Según Hamon (21), el discurso realista se presentará esencialmente como un discurso serio, mientras que, por su parte, Barthes (22) señala que lo serio es la característica principal del discurso realista que tiende a una escritura “transparente”, capaz de transmitir una información.

La seriedad de los decires de los personajes se corresponde con el ambiente que construye el autor en sus cuentos, en donde predomina el desconsuelo que siente la gente por una región que se cierra sobre sí misma por la miseria de la tierra y las desdichas de sus hombres. El perfil emotivo-psicológico de los personajes está influenciado por el medio, pero los personajes actúan de una manera diferente. En los cuentos rulfianos se ofrece una visión de la realidad regional que logra romper con el imaginario colectivo mexicano, desmitificando los estereotipos nacionales.

2.3. La adecuación del lenguaje

Rulfo incorpora los decires orales en sus cuentos a partir de narradores únicos que relatan su propia historia. En cada relato, encontramos las marcas de enunciación que registran el habla de los campesinos: un castellano que puede resultar extraño por el vocabulario que utilizan y por ser un castellano de voces que llevan tradiciones amerindias.

El autor pone énfasis en los diálogos como una forma de decir muy mexicana, que proviene de la tensión entre las lenguas nativas y el castellano. Las lenguas nativas pretenden hacerse oír, mezcladas con la sintaxis, la fonética y la semántica del castellano. Rulfo hace surgir las tradiciones culturales que subyacen y circulan en los márgenes de la cultura oficial, y las coloca en los modos de vida de sus personajes que son campesinos, en su mayoría presuntamente analfabetos, con quienes, según el autor: “es muy difícil tratar, porque usted les habla y no le responden”.

Rulfo ha reflejado no sólo el lenguaje del pueblo campesino en sus cuentos, sino el hermetismo en el comportamiento, la densidad trágica en el modo de vivir y de expresar la realidad. El autor activa la memoria oral de la cultura rural arcaica al utilizar arcaísmos: esos términos del castellano viejo conservados aún por los campesinos. En los cuentos, encontramos muchas expresiones populares que pueden resultar extrañas para el lector común. En “Macario” el narrador cuenta que:

“[...] cuanta rana saliera a pegar de brinco afuera, la apalcuachara a tablazos...”

“Las cucarachas truenan como saltapericos cuando uno las destripa” (23).

Otros ejemplos los podemos encontrar en “Nos han dado la tierra”, donde se utilizan expresiones del campesinado mexicano:

“¿dónde pepenaste esa gallina? [...]”

¿dónde la mercaste, eh? [...]”

Entonces te la trajiste de bastimento ¿no?” (24).

Rulfo recrea el habla espontánea de los campesinos con un estilo confesional que se puede observar en varios de sus relatos. En “Talpa”, el “yo” cuenta de qué manera él y Natalia forzaron a su hermano a llegar a Talpa. En la historia, se descubre la manipulación con la que los personajes llevan a cabo su cometido, pero también se hace referencia al remordimiento posterior que padecen estos personajes por todo lo ocurrido.

La narrativa de Rulfo se caracteriza por la brevedad de las historias, el diálogo o el monólogo interior de los personajes, y las repeticiones de oraciones completas que posibilitan el tono conversacional característico de la oralidad. Algunos ejemplos los podemos observar en “El Hombre”:

“No debí matarlos, a todos”.

“No debí matarlos, a todos”.

“No debí matarlos, a todos”.

“De haberlo sabido”

“De haberlo sabido”.

“De haberlo sabido”

“De haberlo sabido” (25).

En los textos se distingue la preferencia del autor por el uso de los deícticos tú-yo, aquí-allá (“Luvina”), allá-acá (“Nos han dado la tierra”), arriba-abajo (“No oyes ladrar los perros”), las aliteraciones, los recursos sonoros (oír el ladrido de los perros, los propios pasos o el latir de un corazón), y el manejo de los silencios. La suma de estos recursos proporciona a los relatos ese ritmo “oral” característico en el manejo de la escritura de Rulfo.

En la prosa del escritor mexicano todas las estrategias discursivas que se llevan a cabo ya sea la terminología utilizada, la candidez de los diminutivos, la ausencia de comentarios explicativos, y la sencillez por la economía de elementos decorativos, legitiman el cruce de la oralidad como “intertexto” que verosimiliza el universo rulfiano.

3. Conclusión

En el proceso de escritura de los cuentos, la oralidad como “la ilusión de lo real” es el “intertexto” que interviene tanto en la creación de los personajes, como en la construcción del ambiente y la adecuación que el autor hace del lenguaje a partir de su visión del mundo. La visión del autor se corresponde con sus vivencias personales que son reflejos de la realidad socio-histórica que le tocó vivir, y la tradición literaria que lo formó.

Recordando las palabras del propio Rulfo quien dijo que: “no utilizo nunca la autobiografía directa, porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito”. El escritor ficcionaliza la oralidad en sus cuentos mediante la yuxtaposición de las tradiciones culturales nativas y colonizadas, estableciendo una relación entre la tradición escrita occidental y las maneras de pensar y de decir de un pueblo analfabeto. Souto (26) señala que:

“Se ha dicho de Juan Rulfo que su idioma es sencillo, fácil su estilo... Al revés: esos estilos “fáciles” son los más difíciles, porque tienen que irse haciendo a fuerza de síntesis, de sacrificios, de paciencia. No hay en los cuentos de Rulfo una oración cojitranca, una oración débil o desmañada; todas ellas son prosa apretada, sintética, intensa cuando emplea locuciones populares, giros costumbristas, cualquier localismo, hácelo de manera magistral, da a la frase todo el sabor necesario y no cae en galimatías vernáculos, accidente harto frecuente entre los escritores de su tendencia”.

Las operaciones de transculturación narrativa que el escritor mexicano logra en sus textos, le permiten reproducir el habla espontánea de un pueblo con autenticidad viviente. Allí radica el valor literario de su obra que es ampliamente creadora.

- (1) Christian Metz, "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1973, pág. 28.
- (2) Philippe Hamon, "Un discurso coaccionado", en: Barthes, Roland. *Littérature et réalité*. París, Seuil, 1982, pág. 9.
- (3) Ibídem. La credibilidad y la cohesión interna de un texto se consiguen mediante un cierto número de indicadores textuales que permiten un juego de persuasión que logra "hacer verdadero" un enunciado.
- (4) Ibídem, págs. 12-13.
- (5) Hans-George Ruprecht, *Intertextualité Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC Casa de las Américas Embajada de Francia en Cuba, 1997, pág. 26. "El *intertexto* designa, sumariamente, un objeto cultural cuya formación y modos específicos de significación se refieren estructuralmente, siguiendo prácticas de interconexión diferencias e históricamente determinadas a una realidad formal preconstruida tal como es percibida, asumida y transformada en el momento de la producción/recepción de semejante objeto". En otras palabras, el "intertexto" funciona en los cuentos de Rulfo, como un conjunto de prácticas orales (decires, costumbres y tradiciones culturales) que responde a una realidad (una ficción de oralidad) preconstruida por el autor. Hablamos de una realidad preconstruida, puesto que el autor somete ese conjunto de prácticas pertenecientes a la oralidad al procedimiento de la escritura ajustándolo a su intención literaria.
- (6) Claude Fell, *Rulfo. Toda la Obra*, Buenos Aires, Ed. USP Colección Archivos, ALLCA XX, 1996. Rulfo consideraba estos tres aspectos como los tres pasos fundamentales en la elaboración de un cuento.
- (7) Ibídem.
- (8) Philippe Hamon, Op. Cit., pág. 26.
- (9) Juan Rulfo, "¡Diles que no me maten!", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2000, págs. 111, 119.
- (10) Juan Rulfo, "No oyes ladrar los perros", Op. Cit., pág. 164.
- (11) Philippe Hamon, Op. Cit., págs. 26-27.
- (12) Ibídem, pág. 23.
- (13) Juan Rulfo, "El Llano en Llamas", Op. Cit., págs. 92, 95.
- (14) Philippe Hamon, Op. Cit., pág. 20.
- (15) Juan Rulfo, "En la madrugada", Op. Cit., pág. 60.
- (16) Juan Rulfo, "Nos han dado la tierra", Op. Cit., pág. 14.
- (17) Juan Rulfo, "Luvina", Op. Cit., pág. 131.
- (18) Ibídem, pág. 132.
- (19) Juan Rulfo, "La noche que lo dejaron solo", Op. Cit., pág. 141.
- (20) Ibídem, pág. 141.
- (21) Philippe Hamon, Op. Cit., pág. 25.
- (22) Ibídem, pág. 25.
- (23) Juan Rulfo, "Macario", Op. Cit., págs. 79, 83.
- (24) Juan Rulfo, "Nos han dado la tierra", Op. Cit., pág. 14.
- (25) Juan Rulfo, "El Hombre", Op. Cit., págs. 43, 44, 46, 50, 51.
- (26) Claude Fell, Op. Cit.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. "El efecto de realidad", en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1973.
- FELL, Claude (Coord.). *Rulfo. Toda la Obra*, Buenos Aires, Ed. USP Colección Archivos, ALLCA XX, 1996.
- HAMON, Philippe. "Un discurso coaccionado", en: Barthes, Roland. *Littérature et réalité*. París, Seuil, 1982.
- METZ, Christian. "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?", en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1973.
- RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo. *El Arte de Juan Rulfo: historias de vivos y difuntos*, México, Ed. INBA, 1965.
- RUFFINELLI, Jorge. *Para cuando yo me ausente. Juan Rulfo*. Buenos Aires, Ed. Grijalbo, Colección Narrativa, 1996.
- RULFO, Juan. "¡Diles que no me maten!", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "El Hombre", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "El Llano en Llamas", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "En la madrugada", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "La noche que lo dejaron solo", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "Luvina", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "Macario", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "No oyes ladrar los perros", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "Nos han dado la tierra", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "Paso del Norte", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.
- RULFO, Juan. "Talpa", en *El Llano en Llamas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2000.

RUPRECHT, Hans-George. *Intertextualité Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC Casa de las Américas Embajada de Francia en Cuba, 1997.

CRISTINA VALERIA BRIL

Licenciada en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba, Profesora adscripta en Literatura Latinoamericana II y Semiótica de la Universidad Nacional de Córdoba. Investigadora Becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, María Saleme de Burnichón. Doctorando en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba.